

Monika Elsner

El diálogo de los pies. Intermedialidad e historiografía de la danza

“El tango fue el nacimiento de una danza – y como danza va a morir” (J. C. Copes)

“YO QUIERO Un tango milonguero que arranque de un compás y me lleve a las figuras verdaderas donde se encuentre la raíz de la danza, cuando al verlas ejecutar, sueñe y las baile al mismo tiempo con el que las desarrolla, yo busco la calidad, lo superior de lo bueno, de lo mejor, lo infinito, para poder decir como ASHTON ‘detrás del movimiento, aún del más perfecto, hay un vacío, si no hay sentimiento’” (C. A. Estévez, Petróleo).¹

El tango es un fenómeno cultural que conserva un carácter *multi-medial* singular. Los canales expresivos del género abarcan música, baile y canto en un marco amplio que puede ser: narración, drama y lenguaje gesticular. En el transcurso de su recepción la música del tango se fusionó con una determinada técnica de baile, un conjunto de pasos básicos y figuras que los bailarines improvisan al son de la música: expresión bailable –arcaica y ‘sin palabras’– del tango que nació en una zona, semiurbana de tránsito: entre la pampa y los límites de la ciudad en crecimiento, a medio camino entre la Argentina *arcaica* y la Argentina *moderna*. Durante este proceso de modernización el baile mismo se convirtió en expresión urbana a la par que se urbanizaba la periferia de la ciudad y sus habitantes marginados. Por el otro lado la música sincopada fusionó con un *corpus poeticum* formando el tango-canción: un lamento con ‘sabor a urbe’ en el que un *yo lírico* canta ilusiones y desilusiones de la vida en la metrópolis.

¹ “Interpretación milonguera” (legado de Petróleo, milonguero nacido en 1912 y discípulo del Negro Navarro alrededor de 1928), publicado en: *Boletín del tango* 6/1996, p. 4.

En el fenómeno del tango se conectan entre sí expresiones de diversos medios de comunicación, por ser *movimientos corporales* y *textos* que se cantan y recitan (como baile *coordinan* y como canción *reflexionan* sobre la vida). Así emergieron en distintas etapas de la comunidad urbana dentro de un proceso de cambios, violentos a veces, que marcaron la historia de la provincia de Buenos Aires entre 1880 y 1940. Ambas facetas transportan tipos sociales diferentes que van surgiendo en el ambiente bonaerense con una rapidez antes desconocida: del compadrito-*bailarín* al porteño-*cantor*, de la *hembra* morocha que acompaña al macho en el ritual del baile a la elegante *cantante* de revista porteña o de cinematógrafo.² El mundo del tango y el valor simbólico de sus figuras resume para los porteños una ‘historia viva’ de Buenos Aires, posibilitando un tipo de *intra*-historia que se remonta hasta los orígenes de la metrópolis y personifica su identidad y desarrollo.³

Sin duda que el baile y el canto del tango encuentran sus raíces en la *milonga*, elemento central de la cultura criolla a fines del siglo XIX, y ella misma resultado de la modernización de la cultura gauchesca y campera que llega a las puertas de la urbe. La *milonga*, que etimológicamente significa *reunión*, *canto* y *baile* a la vez,⁴ constituye un vínculo entre la cultura gauchesca en decadencia y el tango urbano. La milonga está unida directamente con la *payada*, la canción gauchesca, rimada espontáneamente, sobre los sucesos de la vida campera, que se transforma al ponerse en contacto con la ciudad (en el circo criollo, los corrales etc.) en ‘estilo payadresco amilongueado’ y llegando a ser ese lamento lírico de la gran urbe, que es el tango-canción. Pero también existe una milonga bailada con su ‘estilo quebrado’ que podría ser la precursora directa del tango-baile.

² Hay que considerar una periodización complicada dentro de la historia del tango. Mientras se han registrado ya en 1880 tangos *musicales* (algunos con letras simples y ligeramente frívolas), sólo 10-15 años después, alrededor de 1895, se pudo documentar un baile llamado tango, y casi 20 años más tarde, a partir de 1917, comenzó el tango-canción.

³ Utilizo el término ‘intra-historia’ de forma vaga asimilando y no reproduciendo un concepto de Miguel de Unamuno.

⁴ Sobre la historia etimológica de la palabra ‘milonga’ véase Gobello (1973: 98 s.); además, las descripciones de Vicente Rossi en *Cosas de negros* (1926).

Teniendo esto en cuenta, la frase de Juan Carlos Copes supone una provocación, al criticar directamente la repetida *marginalización* del baile en el universo del tango. Desde comienzos del siglo se dieron tensiones intermediales entre el baile y los textos abriendo entre ellos un abismo cultural muy marcado: entre los textos melancólicos mirando hacia un tiempo perdido, hacia un amor pasado o nunca dado, y la presencia viva del diálogo de unos pies, concentrados en una sucesión de pasos que la pareja busca con el equilibrio, el sentimiento momentáneo y el fluir de la música. Las disputas sobre la prioridad del baile o de la canción (desde 1917), o como se ha dicho, de ese pasar del tango “de los pies a la boca”, no han cesado desde entonces

“yo no nací para el canto
porque nací pa’bailar.
(...)
Para tangos, los primeros,
hasta el novecientos diez;
los que vinieron después
son cantos con gusto a coca,
si la caña es pa’la boca
el tango es para los pies.”⁵

Mientras se ha reprochado a la canción su carácter lacrimógeno y como de ‘queja de macho’, el baile muchas veces fue atacado por su carga de *animalidad*. Desde una perspectiva burguesa y desde una filosofía que tematiza la dicotomía *cuerpo y mente*, tomando esta última como parte más importante del ser humano, el tango aparece como un choque, porque establece una comunicación ‘sin palabras’ a base de movimientos, impulsos y la leve presión de una mano. Y mientras tanto la música va uniendo el pasado de hombre y de mujer en el momento de un paso común, haciéndolos moverse como si fuesen una sola persona. Dentro del discurso histórico que estigmatizó el baile se destaca la condena del intelectual Ezequiel Martínez Estrada durante los años treinta:

⁵ Fernán Silva Valdés: *Décimas al tango de la Guardia Vieja*. Montevideo 1950; cit. p. Vidart (1967: 15).

“Es el baile de la cadera a los pies. De la cintura a la cabeza el cuerpo no baila; está rígido, como si las piernas, despiertas, llevaran dos cuerpos dormidos en un abrazo. (...) Es un baile sin alma, para autómatas, para personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana” (Martínez Estrada 1933: 247-251).

Este discurso desconoce no sólo la esencia ritual del baile sino también la importancia y capacidad de coordinación que tuvo en el proceso que fundamentó la identidad cultural y política de los porteños. Ningún baile recibió, como el tango, reacciones tan extremas, hasta el punto de hacerlo objeto de una lucha cultural que sin embargo no pudo eliminarlo (alrededor de 1910) y como motor de una verdadera cultura de masas capaz de representar la comunidad de los porteños modernos: el resultado final es el *melting-pot* de razas, culturas y lenguas (con culminación en los años cuarenta). Entre mediados de los cincuenta y comienzos de los años ochenta —un período con los toques de queda de la dictadura militar— se abre una nueva fase de marginación del baile junto con la del personaje popular que representa.

En su libro *Buenos Aires* publicado en su exilio parisino, Alicia Dujovne Ortiz describe el diálogo de los pies típicamente porteño desde la perspectiva de la bailarina:

“Then I danced. (...). What happens between two people who dance the tango is unique each time. The tango is constructed each time. It is invented. Just as there are no two identical fingerprints, there are never two identical tangos. I danced, therefore, with the man who, better than the others, seemed best able to join his legs to mine *to create that fabulous animal*, that two-headed monster we call: tango. It's a *monster with four legs*, langorous or spirited, who lives just for the length of a song and dies, murdered by the final notes.”⁶

En los tango-salones de Buenos Aires se cultiva hasta hoy la creación de este “animal de cuatro piernas” que nace de la coordinación de movimientos ejecutada por un hombre y una mujer. Ahí el tango es definido como “un corazón y cuatro piernas” o “dos caras serias y cuatro

⁶ Citado del libro *Buenos Aires* publicado en París (Editions du Champ Vallon), traducido al inglés por Caren Kaplan en: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, p. 79.

pies que se divierten". En la etapa de transición hacia la Argentina moderna, a comienzos de siglo, la silueta de la pareja tanguera marcó la primera visión de la metrópolis en gestación, influyó e inspiró la auto-representación que los porteños comenzaban a hacer de sí mismos y dio base al mito de los barrios: la imagen de las orillas que van penetrando cada vez más en el interior del cuerpo urbano. La *plástica social* de la pareja tanguera forma parte de la historia mítica de Buenos Aires.

A pesar de la importancia dentro de la historia cultural de Buenos Aires, la situación marginal del baile no se muestra tan evidente como en el campo de la *historiografía del tango* y en la literatura sobre el tango. Así, en los proyectos de historiografía, como la conocida *Historia del tango*, editada en veinte tomos por Manuel Pampín, sólo se cuentan muy pocos artículos sobre la danza, mientras abundan estudios minuciosos sobre la historia de la música, de los protagonistas, de los cantantes, de la poesía etc.⁷ También en la numerosa literatura argentina y uruguaya sobre el tango hay pocos autores que aborden la *cualidad especial* que tuvo la danza en la historia del tango y en la historia de Buenos Aires. (Como excepciones que tomaron en serio la expresión cultural que ofreció el baile mudo hay que nombrar sobre todo a Daniel Vidart, Fernando Guibert, León Benarós, Fernando García Jiménez y Sylvestre Byron.) Entre los temas más discutidos sobre el baile se halla el problema en torno a la filiación histórica en la génesis del tango: la posible influencia de milonga, habanera, tango andaluz y el candombe negro en el nacimiento del tango criollo. Pero al lado de tales reflexiones sobre el tango original, el desarrollo y el significado del baile hasta los años cuarenta en Buenos Aires está poco documentado. Un problema que se presenta sigue siendo la escasez de documentos fiables sobre la historia de la coreografía. Esta dificultad en torno a las fuentes se debe también al hecho de que hay pocos trabajos históricos que hayan documentado sistemáticamente el desarrollo del baile. De aquí la importancia de artículos y trabajos del musicólogo Carlos Vega, quien

⁷ La perspectiva de la danza desarrolla sobre todo un artículo interesante de León Benarós que se concentra en los lugares sociohistóricos en que se bailó el tango temprano en Buenos Aires (vol. 2: *Primera época*). Véase también en vol. 8: "El tango en el teatro nacional" de Luis Ordaz Jorge y "El tango en el cine" de Miguel Couselo.

publicó en 1936 y en los años cincuenta un trabajo básico,⁸ sin olvidar un libro de Nicanor Lima (1916) y las descripciones del uruguayo Vicente Rossi en *Cosas de Negros* (1926) y otros más.⁹ Un trabajo sobre la coreografía del tango realizado 1980 por Inés Cuello en el *Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* desgraciadamente no se publicó íntegramente.¹⁰

Otro problema que ha impedido el que aparezca una monografía sobre la danza consiste en las tensiones intermediales entre baile y palabra (hablada o escrita) siendo la última organizada *secuencialmente* y por eso apenas capaz de expresar verbalmente una *coordinación* de movimientos; sin tematizar ahora las dificultades que plantea la relación entre baile y palabra escrita. Así, la dificultad que conlleva un libro sobre la historia del baile no sólo se explica por la escasez de fuentes escritas sino también se debe a la esencia del *baile* mismo, oponiéndose el diálogo de los pies tanto a un *pensamiento verbal* como al medio escrito de la historiografía.

⁸ Vega (1936; 1954ab; 1977: material no publicado resumido en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*); a estos trabajos y al libro de Nicanor Lima se refiere también Inés Cuello.

⁹ El proyecto temprano de una historiografía del tango por los hermanos Bates (Héctor y Luis J. Bates 1936) se concentra sobre todo en los protagonistas como músicos y cantantes del tango. Las importantes descripciones de Ventura R. Lynch (1883) esclarecen la prehistoria del baile antes de 1890. Actualmente, en 1989, Horacio Ferrer (entonces presidente de la *Academia del Tango*) y el bailarín holandés Wouter Brave dedicaron dos capítulos a la historia y técnica del baile en *El arte del tango. Muziek, Dans, Lyriek* (1989). En la compilación de lengua alemana *Melancholie der Vorstadt: Tango* (1982) aparece justamente un artículo sobre el Tango del Plata, otra vez de León Benarós: "Der Tanz", pp. 90-93; sin olvidar dos artículos de Byron y García Jiménez sobre la recepción del tango en Europa. Otro texto sobre la fascinación del tango en Europa y los Estados Unidos se encuentra en *Tango – mehr als nur ein Tanz* (1995), editado por María Susana Azzi et al.

¹⁰ Se habían planificado después de la publicación de la primera parte de la *Antología del Tango Rioplatense* (I: "Desde los comienzos a 1920") otros capítulos sobre la historia de la coreografía: "El tango como hecho popularizado", "El tango como hecho corriente", "El tango en París".

Por otro lado, se ha preferido elaborar la historia del baile en forma de coreografías, presentaciones de escenario o en filmes, y no en libros.¹¹ Otras iniciativas de los últimos años confrontaron el carácter oral de una cultura de baile con un trabajo de ‘oral history’ realizando entrevistas con los protagonistas, vivos aún, que conocieron los clubes de barrio, los diferentes estilos, y participaron en varios períodos de la coreografía tanguera.¹² Además la nueva Universidad del Tango de Buenos Aires (U.T.B.A.) con las clases de coreografía (véase la publicación *Tango danza* de Rodolfo Dinzel) dejan mucho que esperar de cara al futuro.

En resumen: hay que concluir que para un libro sobre la historia del baile no es suficiente compilar hechos y fuentes sino que hace falta más que nada reconocer la *cualidad* especial que representa al baile como manifestación de un *pensar en movimiento*:

“Durante un tango no se habla ... uno no se expresa con la boca. Se expresa con el cuerpo, hablan los pies. A veces ni siquiera se respira, incluso la respiración molesta” (Eduardo Arquimbau).¹³

Baile. Reflexiones metodológicas

El tango tal como se baila en el Río de la Plata implica una técnica de baile y una forma de concentración mental. Conociendo un sinnúmero de figuras, pasos y combinaciones de pasos, el tango sigue siendo un baile de carácter sumamente improvisado. Durante su siglo de existencia no aceptó un decurso coreográfico fijo sino que exige, al contrario, la creación libre de los bailarines, según el discurso de la música y la atmósfera entre la pareja. Por eso cada tango es *creado* en el momento del baile mismo. Los bailarines tienden a percibir atentamente los

¹¹ Sin embargo, a mi saber, hace falta todavía una película documental sobre la historia del baile que siga la excelente “Tango – Bayle nuestro” (Argentina 1988, dir.: Jorge Zanada), tanto como un trabajo filmico con el material histórico de las películas de los años treinta antes de que se pierdan.

¹² Véanse sobre todo los trabajos excelentes de Gabriela Hanna (1993) y María Susana Azzi (1991).

¹³ Entrevista con el bailarín Eduardo Arquimbau en: Hanna (1993: 118); traducción mía.

movimientos del otro para desarrollar un tango que es siempre un diálogo de los pies. En esa fijación de ambos, hombre y mujer, se abre un espacio compartido en movimiento y sensaciones móviles en el que se entrelazan los movimientos propios con los movimientos del otro.

En el centro de un trabajo sobre el tango-baile no hay una forma de *comunicación* articulada verbalmente. Sin embargo hace falta tratar una *forma de movimientos* en las que la *percepción* de sensaciones corporales pone en relación a las dos personas: es decir en una relación dialógica. Así nace un contexto singular en que los cuerpos se escuchan, se siguen y contestan hasta que se calle la música.

El baile en general es una técnica cultural que transforma los movimientos del cuerpo humano en un incidente caído en un espacio musical. Cambia la posición del sujeto ‘en el mundo’, su postura y emociones tanto como la percepción de tiempo y espacio. Por eso el teórico de la danza Rudolf von Laban habla generalizando de un “cambio de estado mental” que acontece durante el baile:

“(...) that means, that all dancing involves a change of mental state, a change from a comparative inner quietude and stillness to exultation and excitement. This excitement is connected with or results in that kind of extreme concentration which we call unity of body and mind and in which subconscious awareness of unified space and time is present.”¹⁴

Para un trabajo sobre el tango-baile se requiere, por esto, una filosofía que reconozca una *unidad de cuerpo y mente*, que sea susceptible al hecho de que las interrelaciones humanas no sólo se den a nivel espiritual sino también a nivel de una *intercorporeidad* fundamental. Éstas son las bases filosóficas de la fenomenología que se formó al mismo tiempo que el tango –a fines del siglo pasado– para re-pensar las relaciones de un “hombre encarnado” (no más reducido a la conciencia) y su mundo. El concepto de intercorporeidad es central en el intento filosófico de superar un pensamiento que separa erróneamente lo *inteligible* de lo *sensible*.¹⁵ Así la fenomenología abrió camino a un

¹⁴ Rudolf von Laban (1879-1958), bailarín y coreógrafo en: *Rudolf Laban speaks about Movement and Dance*, ed. p. Lisa Ullman. Addlestone, Surrey 1971, p. 65.

¹⁵ La noción de ‘intercorporeité’ es tomada de la obra del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, donde reemplaza la idea de intersubjetividad cargada por la tradición dualista de una filosofía tradicional (‘Bewußtseinsphilosophie’). Hoy

trabajo teórico sobre la percepción sensual que ya no parte de la diferencia entre cuerpo y mente sino de la diferencia entre “tener cuerpo” (aspecto instrumental) y “ser cuerpo” dentro de la existencia humana.¹⁶

En el tango improvisado los bailarines son incapaces de vivir su cuerpo sólo como un instrumento (en el sentido de *tener cuerpo*), tienen que integrarse también en su cualidad de *ser cuerpo* en el baile. Si resulta armónico el diálogo de los pies entre dos personas que a lo mejor nunca antes se hablaron, nace una sensación de simbiosis sin par: aparece el “animal de cuatro piernas”, el otro y yo funcionamos como un solo cuerpo. El tango abre un espacio de *intercorporeidad entre los sexos* que hace de dos personas una sola. Crea en cada uno de los bailarines una experiencia de sí mismo y de su cuerpo que está tan trenzada con la del otro que no existe más allá de las formas del tango y la música. De ahí surge algo tan problemático como atribuir al tango la función de una droga o comparar sus últimas notas con un aspecto cinematográfico: con el momento en que se vuelve a encender la luz en el salón y los espectadores siguen viviendo la atmósfera de la película.

El cambio intensivo en la experiencia del cuerpo que sienten los bailarines está conectado a una transfiguración en sus *imágenes del propio cuerpo* (“*body image*”), es decir en las visiones interiores e imaginaciones que cada bailarín tiene de su propio cuerpo cuando se mueve. Como formula el psiquiatra y filósofo Paul Schilder:

“The image of the human body means the picture of our own body which we form in our mind, that is to say the way in which the body appears to ourselves. (...) The body schema is the tri-dimensional image everybody has about himself. We may call it ‘body-image’. The term indicates that we are not dealing with a mere sensation or imagination. There is a selfappearance of the body” (Schilder 1950: 11).

En el baile en general, esta visión interior del cuerpo está influida fundamentalmente por el breve lapso en que suena la música. Como los bailarines de tango no pueden *ver* sus pies ni el cuerpo del otro en el

en día esta noción también se ha hecho central en la psicología de la danza y en la pedagogía.

¹⁶ Compárese esta diferencia en el artículo de Helmuth Plessner (1982).

desarrollo de un tango, tienen que *sentir* y adivinar los movimientos que se forman en el espacio *entre* ellos. Un tango intensivo por eso dinamiza enormemente la *imagen del propio cuerpo* que alimenta cada bailarín en su mente y hace emerger una visión fusionada de los dos en la creación de un tango: “that two-headed monster”. La improvisación común de pasos imprevisibles en la música provoca una reconstrucción de la visión mental del propio cuerpo y se acompaña con una valorización afectiva inmediata. En los diferentes grados de fusión que se dan en las imágenes del cuerpo que los bailarines tienen de sí mismos, está situado un mundo localizado *entre* ambos que implica la formación de ese animal de cuatro patas.

Por eso lo que importa en el tango no sólo es la cercanía de los cuerpos en el abrazo (como suponen los que nunca lo bailaron), sino el tango es más, genera un fenómeno psicológico y sentimental mucho más complicado. Como Schilder lo ha formulado de manera programática, no sólo hay que considerar el efecto que provocan los cuerpos por su presencia física, sino también el efecto mental producido en las autorrepresentaciones corporales que se transfiguran automáticamente en vista de la cercanía de otro. Por eso Schilder se interesó desde los años treinta —en una perspectiva sociológica— por las *relaciones de las autorrepresentaciones corporales*.

“(...) there is from the beginning a very close connection between the body-image of ourselves and the body-images of others. (...) We may push our own body-images completely into others, or in some way there may be a continuous interplay between the body-images of ourselves and the persons around us. (...) There is no question that there are from the beginning connecting links between all body-images, and it is important to follow the lines of body-image intercourse” (Schilder 1935: 234).

Una historia del tango que reconozca la influencia del baile durante la primera mitad del siglo podría beneficiarse enormemente de tal perspectiva que se interesa por las relaciones intersubjetivas que el tango ha introducido en la historia cultural de Buenos Aires. Desde la dimensión de los bailarines se abren nuevas perspectivas sobre el espacio histórico de Buenos Aires, que llegó a adquirir un valor afectivo extraordinario y fundamentó el mito de los barrios y de la orilla.

No hay que olvidar sin embargo que después de 1910 la coreografía del tango arrabalero se ve en el contexto de una nueva forma de multimedialidad: tiene que hacerse respetar dentro de una cultura moderna constituida por la comunicación de masas: la radio, las salas del cine, la discografía, la producción de filmes internacionales, la prensa, el teatro, los espectáculos y la literatura sobre los efectos del tango.

Este espectro de medios de comunicación no sólo se basa en aspectos *semánticos* y en la comunicación oral sino que hace emerger una forma de *oralidad secundaria*. Subraya nuevamente el valor de los ritmos, los gestos, los efectos especiales de los movimientos corporales y la música como “materialidades de la comunicación”, portadoras de sentido.¹⁷ Por eso no es de sorprender que el baile arcaico en general –y el tango en especial– pueda hacerse respetar justamente desde los principios del siglo XX, donde aparece arcaico y moderno a la vez. Desde entonces se ha ido creando el clima para una historiografía del baile y, lo que es más, para una *arqueología de formas de movimiento* que han sido centrales dentro del desarrollo de la sociedad.

Historia del baile

Una historia así entendida debería distinguir diferentes períodos para describir el desarrollo del tango, que primero fue una protesta criolla contra el ‘malón’ inmigratorio, convirtiéndose en un ritual de iniciación hasta llegar a ser un baile popular moderno, motor de una cultura de baile singular. Como un artículo impone ciertas limitaciones, vamos a presentar solamente el ‘período de oro’ del baile, durante los años cuarenta.

Con la dinámica industrial en la Argentina en los años treinta y durante la Segunda Guerra Mundial se intensifica una ola de migraciones hacia la capital, proveniente del interior del país. Los habitantes típicos de los barrios se habían masificado definitivamente. La ‘industria cultural’ argentina ofreció a los recién llegados una introducción *visual* a la

¹⁷ Véase el libro programático sobre las “materialidades de la comunicación” editado por Gumbrecht/Pfeiffer (1988).

cultura porteña¹⁸ a través de filmes sobre el tango en el cine, deportes y diversiones.

Se había formado un conglomerado masivo y muy diferenciado de público de tango que se reunía en las salas de cine, que hacía colas para ver revistas y espectáculos, que escuchaba discos y radio en privado. Así, la añoranza de la nueva cultura de masas se dirigió sobre todo hacia el *cantor*, una nueva personificación dentro del tango, como antes lo era el compadrito para la coreografía.

En Buenos Aires, ya con una autoconciencia moderna, empezó el clima para retrospectivas e intentos historiográficos. De forma análoga, los años treinta son una fase importante para el desarrollo de los textos del tango.

El tema repetido de estos textos —la fugacidad de la vida— marca un contraste obvio con la sensación de presencia en el baile. Hace sentir una verdadera “nostalgia de presencia” (Gumbrecht), satisfecha por la danza, que constituye el polo contrario a aquella actitud nostálgica que mira hacia atrás conciente de la fragilidad del tiempo que vibra en las canciones. La experiencia de presencia, tal como toma vida en el diálogo de los pies, desaparece también cuando cesa la última nota musical, pero no sin realizar una forma de catarsis en la vida tanguera.

La segunda mitad de los años treinta es marcada por un cine nacional que presenta una retrospectiva de los comienzos del tango del novecientos, como “Los muchachos de antes no usaban gomina” (Romero 1937), o que hace revivir el escenario del legendario “Hansen”, o pone en escena zarzuelas de fin de siglo en cine sonoro como “La vida es un tango” (1939) o graba las últimas actuaciones del bailarín Cachafaz pocos años antes de su muerte. Usos pintorescos en la historia del baile, cuando los bailarines no se tomaban de la mano sino que bailaban tocándose sólo las frentes mientras los brazos quedaban doblados atrás, son prueba de una conciencia histórica dirigida a ver el tango como coreografía de los porteños. En el aspecto estético del tango se unen el pasado y el presente de los porteños bajo el estímulo de la música, que siempre era capaz de rebuscar en los sentimientos pasados.

¹⁸ Este argumento es de Blas Matamoro (1982).

Después de 1935 –no por casualidad *después* de la muerte de Gardel y el choque desilusionante que provocó– se inicia una nueva ola de baile que supone un contrapeso al “sufrir de distancias” (Gumbrecht) y a la mentalidad nostálgica que da un tono melancólico al presente.¹⁹

“(…) Sin embargo, la nostalgia transmitida y enraizada, es la sal en el puchero de nuestra personalidad heterogénea.”²⁰

A partir de la segunda mitad de los años treinta, políticamente conflictivos, se inicia el apogeo con un desarrollo increíble de la coreografía y sus figuras, esta vez con participación más activa y conciente de la mujer tanguera. El trabajo femenino en el Buenos Aires industrial había provocado cambios profundos tanto en las condiciones de vida de las mujeres como en las relaciones de los sexos. Desde 1935 los pasos cortos y rápidos del tango (véase el ritmo 2 x 4 del tango temprano) acaban por convertirse en pasos largos y lentos (Petróleo).²¹

Durante la época peronista de los años cuarenta es sobre todo en los Recreativos y Clubes de barrio donde los hombres y mujeres de Buenos Aires se encuentran para bailar. Muchos clubes deportivos convierten sus campos de fútbol o de básquetbol en pistas de baile. El tango se hace un fenómeno de masas: “baile multitudinario”, y obtiene una nueva función social. Según Blas Matamoro el tango se presta como instrumento adecuado para celebrar la “ceremonia de solidaridad corporal” en una nueva situación política: como “música nacional popularmente bailable”.²²

“El tango estaba por todos lados” y “la realidad que me rodeaba era tango”, escribe Juan Carlos Copes, que se crió en un tiempo en el que el tango se bailaba en las comunidades de los clubes y en las calles. Hans Ulrich Gumbrecht, que compara en un artículo los gestos retóricos de Perón y del presidente Menem, describe el espacio público peronista

¹⁹ Compárese el artículo de Gumbrecht (1990) sobre la modalización del presente.

²⁰ Poema de la tango-poeta Blázquez que primero se refiere a la nostalgia de los inmigrantes para después describir un aspecto de las mentalidades colectivas de los porteños. Eladia Blázquez (1983: 15 ss.).

²¹ Véase la entrevista en Hanna (1993: 58).

²² Véase las reflexiones sobre la función sociopolítica del tango en Blas Matamoro (1982), sobre todo en el capítulo “Era evocativa (1935-1950)”, pp. 172-194; especialmente pp. 177 s.

como una realidad, “en que todo se presenta idéntico con todo (el *justicialismo* con la nación, la nación con el pueblo, el pueblo con el presidente, el presidente con el *justicialismo* etc.)”.²³ La comunidad de los porteños bailando el tango se hace sinónimo del espacio público de la sociedad de los años cuarenta.

Los años cuarenta se consideran como el ‘tiempo de oro’ del *tango* en que el baile encontró su máxima difusión. “Entre 1935 y 1950 todo el pueblo bailaba tango” (Juan Carlos Copes). A eso contribuyeron las grandes reuniones de baile en el *River*, *Boca*, *Racing*, *Atlanta*, *Sportivo Buenos Aires*, en el *Palacio del baile*, *Luna Park* o *Palermo Palace*. En aquel tiempo cada uno/cada una de los habitantes se hace bailarín/bailarina y se integra así en una colectividad en que *las relaciones de las autorrepresentaciones corporales se fusionan como en un solo corpus*. En las enormes pistas o en los clubes locales de los barrios y vecindades el tango reina como *coreografía social*.

El tango de masas realiza al mismo tiempo un formativo doble: convierte unas relaciones íntimas en relaciones públicas y colectivas. En el abrazo del tango se encuentran unidos un hombre y una mujer, aceptando entrar en un enlace físico y psíquico complejo. La figura que están formando comprende –según los tangueros Ricardo y Nicole– un triángulo estético. Con sus brazos extendidos (la izquierda de él/ la derecha de ella) los bailarines que están cerca uno del otro forman un ángulo abierto. Así es como dejan lugar a una columna de aire al lado de sus cuerpos, que Ricardo y Nicole llaman “el tercer volumen”.

“Se puede observar en todos los tangueros. Si se ha visto un tango-salón de Buenos Aires, ahí donde baila el pueblo, es fácil acordar esta imagen de cientos de parejas bailando noche por noche en un abrazo tan típico del tango: por un lado abrazado estrechamente (la derecha de él, la izquierda de ella), por el otro lado abierto, teniéndose sólo de la mano (la izquierda de él, la derecha de ella). Un hombre, una mujer y el tercer volumen que se halla como una columna de aire entre los dos cuerpos a la izquierda del hombre y a la derecha de la mujer. Por el lado estrecho y cerrado tengo contacto directo e intensivo con mi pareja: cercanía. Por el otro lado, el abierto, hay algo entre nosotros.”²⁴

²³ Gumbrecht (1990, especialmente pp. 718 s.).

²⁴ Ricardo y Nicole: “Ein Mann, eine Frau – das 3. Volumen”, en: *Boletín del Tango* 5/1995, pp. 14 s., especialmente p. 15; traducción mía.

En este tercer volumen Ricardo y Nicole reconocen un símbolo ambivalente: la columna de aire al lado de los bailarines simboliza una cercanía en la que a cada momento puede irrumpir nuevamente la lejanía. Incluso en el abrazo más estrecho del tango está siempre implícita una amenaza dada por la dualidad entre cercanía y lejanía subconciente.

“El tercer símbolo es nuestro lado abierto, el símbolo de distancia, de nuestras fantasías dirigidas hacia afuera: una amenaza, la seducción de otro hombre/otra mujer, la separación. (...); el tercer volumen me hace sentir que hay una amenaza – el saber que nuestra cercanía sin embargo no es eterna. Pero sólo la distancia misma, o el saber su existencia, nos hace comprender la cercanía y vivir” (ibid.).

También en la pareja tanguera de los años cuarenta que representa la ‘célula’ de la sociedad porteña de entonces, está ya contenida el aspecto psicológico de la antítesis entre cercanía y el ‘sufrimiento de distancia’. Sin embargo, la imagen de centenares de parejas ofrece en Buenos Aires otra dimensión más. Cada uno/cada una en las pistas gigantes de baile puede identificarse a diferentes niveles. Las posibilidades se extienden desde una actitud hacia ‘sí mismo’ tanto como hacia la ‘nación’: comprenden la experiencia de su cuerpo-ser (YO), de cercanía corporal del otro (TÚ), de la creación compartida en el baile (YO/TÚ), y la conciencia de pertenecer a una colectividad, club o BARRIO. En la comunidad de las reuniones de baile en el *River*, *Atlanta*, *Sportivo Buenos Aires* o *Luna Park* se da lugar a fantasías que se conectan con la imagen que los bailarines elaboran de su propio cuerpo y que van dando un carácter corporal a la categoría del *Pueblo*.

De esta manera el grupo formal del *Yo – Tú – Barrio* se abre, en la coreografía social del tango, hacia la constelación del *Yo – Tú – Pueblo* o comunidad de los porteños. La ficción del *Pueblo*, es decir de las masas políticas de Buenos Aires, adquiere así un *cuerpo*, como antes había obtenido una voz con la de Gardel que es al mismo tiempo la voz de la ciudad. Perón y Evita, que –como es bien sabido– vino de las capas más pobres para llegar a ser esposa del presidente, encarnaban en el auge del justicialismo esa comunidad en la que todo se presentaba en su condición de identidad global. La coreografía del tango garantiza en este período una “ceremonia de solidaridad corporal” y la sensación de formar parte del cuerpo de la sociedad porteña, constituida por las olas

de migraciones interiores y exteriores, con el ritmo de tango. Una tal demostración de unidad corporal, basándose en la fuerza coordinante del baile, no habría podido ser realizada por la actitud nostálgica de la canción. Sin embargo, incluso a la vista de aquella comunidad intensiva popular, está siempre presente la contradicción entre *colectividad* (baile) y *soledad* (canción) dentro del mundo tanguero: la búsqueda de cercanía tanto como el ‘sufrir de distancia’. En la novela *Hombres en soledad* escribe Manuel Gálvez 1937:

“En este país donde las gentes y las cosas son inexpresivas, la expresión del tango ...

- ¿Expresión de qué tiene el tango? -lo interrumpió Ibiza, casi gruñendo.

-El tango es la única expresión auténtica de Buenos Aires, que es, a su vez, expresión y resumen de la Argentina. Es todo instinto, como nosotros, que hemos vivido siempre una vida instintiva, poco razonada, poco intelectual. El tango, por pertenecer al mundo de la sensación y lo infraconsciente, es antiintelectual, como es la esencia de lo argentino; y por pertenecer al mundo del sentimiento y del instinto creador, es opuesto a lo mecánico y a lo colectivo. En el tango se encuentran muchas de nuestras características esenciales. Por eso es expresión de nuestra pasividad, de nuestra tristeza fundamental, de nuestro sensualismo lánguido, de nuestra pereza, de nuestra desolación.

-Y de nuestra soledad – agregó Brígida.

-Y de nuestra separación ... -dijo Dalila, como para ella sola ...” (Gálvez 1942).

El tango-danza sigue desarrollándose en las circunstancias positivas de una cultura de baile singular. La presencia del formalismo plástico que diseñaron compadritos y sus hembras bravas se hace respetar dentro de la sociedad industrial moderna como un logo omnipotente, incomparable a los bailes de moda que se suceden con rapidez en las metrópolis europeas. Mientras la sociedad industrial de la provincia de Buenos Aires despliega una nueva autoconciencia nacional en el contexto de una cultura de masas, se acuerda del baile como categoría central. Como resultante de ello se va comprobando una identidad ‘nacional’ conexas a la *memoria del cuerpo*.

Por eso la cultura de baile también se proyecta hacia ese todo del suelo bonaerense, aunque haya numerosos barrios y clubes de baile en competencia.

“En cada barrio se cocinaba una forma. En Urquiza y Saavedra tenían peso de elegancia y el porte. En Flores se bailaba más agachado, una cosa más orillera. En Villa Crespo, por la impronta de Copes, los movimientos eran más veloces y decididos, un tango más urgente. Eso sí, había que mover los pies. La pinta no te salvaba si no tenías sentimiento.”²⁵

El tango agranda su repertorio de pasos en el clima competitivo de esta cultura del baile con una dinámica excepcional. Su coreografía es trabajada y mejorada por bailarines activos que impulsan la integración de elementos estéticos siempre nuevos. A partir de la mitad de los años treinta se dejó de bailar pasetes para introducir pasos de terminación. De la combinación de dos –posibles– pasos básicos originales de los años veinte, emerge la llamada “base” de los años cuarenta,²⁶ siendo la novedad más importante el cruce de la mujer. Comprende ocho pasos y es el paso básico del tango argentino en Buenos Aires hasta hoy.

Ciertamente se dan diferencias en el modo de combinación entre paso básico y figuras. Mientras en los años veinte existían varios pasos y paseos básicos a los que seguían cuantas figuras fueran posibles, desarrollando así un estilo continuo hasta el término de la música, durante los años cuarenta se dio un cambio. Entonces las figuras eran incorporadas en la nueva base que siempre se termina en un paso marcado de terminación para empezar de nuevo –con otras figuras al medio– y terminar, como lo indica entonces el fraseo de la música.²⁷

Durante los años cuarenta se crearon numerosos elementos estéticos nuevos: los famosos ganchos, boleos y más que nada los giros complicados. Los orígenes bravos del nacimiento del tango ya habían pasado a la leyenda, tanto como las relaciones incontroladas y violentas entre los sexos. Son trasportados sin embargo por el vuelo de los mitos apoyados también por los medios modernos, pero en las pistas populares las reglas de comportamiento no escritas son bien estrictas y miradas de reojo. A

²⁵ “Con el alma de tango”, en: *Clarín*, Buenos Aires 1995.

²⁶ Estas informaciones las debo a Juan Dietrich Lange, etnólogo y bailarín uruguayo que es conocedor del tango temprano de los años veinte y ayudó a crear en Berlín un movimiento del tango argentino con ayuda del profesor más destacado de Buenos Aires: Antonio Todaro.

²⁷ Ibid.

la pregunta “¿Qué se entiende por la edad de oro del tango?”, el bailarín argentino Eduardo Arquimbau contesta en una entrevista:

“El tango de los años cuarenta, fue del tiempo de las mejores orquestas, mejores cantantes, textos y de los mejores danzarines. Todos los bailarines concurrían a las milongas de Buenos Aires para descubrir una nueva coreografía: el estilo de los cuarenta. A partir de ese momento la mujer cruzaba caminando, hacían giros, boleadas, ganchos y muchas cosas más. Esto nos llega hasta el tiempo de hoy porque es la base sobre la cual se sigue desarrollando. En los años cincuenta se daban algunos cambios a nivel del baile de salón que es rico en movimientos y mucho más íntimo y sensible. Pero la base para nosotros, aunque bailemos varios estilos, sigue siendo la de los años cuarenta.”

Muchas de las milongas legendarias existen en Buenos Aires hasta hoy, como el famoso “Sin Rumbo – La Catedral del Tango”:

“Acá se lo sostuvo como a una religión. Miércoles y viernes, milonga. Venían los cracks de todos los barrios, con una barra para apoyarles los pasos.”²⁸

En los tango-salones actuales, Gerardo Portalea y Lampazo (como también Fino, Elsa María y otros más) son considerados milongueros excelentes que nunca se hicieron profesionales, representando a una tradición especial del tango:

“Gerardo Portalea y ‘Lampazo’ bailan ensimismados y –con delicadeza olvidada– sugieren a sus compañeras el destino de los pies, el giro preciso, el vaivén lento del cuerpo. ‘Hay que mirarlos, son los últimos bailarines de patio, los últimos milongueros’, acuerda la platea, sentada a mesas austeras alrededor de una pista que hipnotiza como un fogón. (...) ‘No se trata sólo de bailar un tango’, dice Portalea. ‘Estamos sosteniendo una tradición’, confirmará ‘Lampazo’.”²⁹

En los años cincuenta nació como variante estilística del baile el *tango de salón*, antes de que el baile pasara al olvido durante tres decenios, dejando espacio a la recepción dominante del tango-canción. Sólo desde mediados de los años ochenta –al terminar los toques de

²⁸ ‘Tanguito’ Oliveto, “Con el alma de tango”, en: *Clarín* (Buenos Aires 1995).

²⁹ Ibid.

queda— se hizo sentir un renovado interés por la coreografía porteña. Ahora los tango-salones de Buenos Aires se vuelven a llenar para la práctica de bailes, milongas y tangos y no sólo participan los viejos sino que cada vez más se integran los jóvenes. Sobre todo se destacan parejas jóvenes profesionales que se nutren de la tradición y tratan al mismo tiempo de renovar el baile y darle nuevos impulsos de cara a un futuro vivo. En el campo de la historiografía del tango, la estética de la coreografía es precisamente la que hoy está exigiendo mayor atención por parte de los estudios científicos. Mi disertación quisiera ser una modesta contribución a este desiderátum.³⁰

Bibliografía

- Azzi, María Susana (1991): *Antropología del tango. Los protagonistas*. Buenos Aires: Ed. de Olavarría.
- Blázquez, Eladia (1983): “Sobre los inmigrantes y su nostalgia”, en: *Buenos Aires Cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Brave, Wouter/Ferrer, Horacio (1994): *El arte del Tango. Muziek, Dans, Lyriek*. Amsterdam: Tango Palace Dansstudio.
- Cuello, Inés (1980): “La coreografía del tango”, en: *Antología del Tango Rioplatense. Vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires 1980.
- Dinzel, Rodolfo (1994): *Tango una danza – esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires.
- Dujovne Ortiz, Alicia (1986-87): “Buenos Aires” (extractos), en: *Discourse. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 8, pp. 73-82.
- Estévez, Carlos Alberto (Petróleo) (1996): “Interpretación milonguera”, en: *Boletín del tango* 6, Berlín, pp. 4-5.
- Gálvez, Manuel (1942): *Hombres en soledad* (1937), Buenos Aires: Editorial Losada.
- Gobello, José (1973): *Palabras perdidas*, Buenos Aires.

³⁰ Monika Elsner: ‘Das vier-beinige Tier’. *Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino*. Frankfurt a.M. 2000.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): "Die Stimmen von Argentinien's Leichen", en: *MERKUR. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9. München, pp. 715-728.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (eds.) (1988): *Materialität der Kommunikation*. Francfort d. M.
- Hanna, Gabriela (1993): *Así bailaban el tango. Argentinitische Tänzer erzählen*. Berlín: Metro-Verlag.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1933): "El tango", en: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, pp. 247-251.
- Matamoro, Blas (1982): *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], (Phänomenologisch-psychologische Forschungen 7, ed. por C. F. Graumann y J. Linschoten). Berlín.
- Pampín, Manuel (ed.) (1976 ff.): *La historia del tango*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Plessner, Helmuth (1982): "Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens" [1941], en: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, ed. p. G. Dux, O. Marquard y E. Ströker. Francfort d. M., pp. 201-388.
- Rudolf Laban speaks about Movement and Dance (1971): ed. por Lisa Ullman, Addlestone: Surrey.
- Schilder, Paul (1950): *The Image And Appearance Of The Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche* [1935]. Nueva York: International Universities Press.
- Vega, Carlos (1936): *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires.
- (1954a): *Introducción a la coreografía del tango argentino*. Buenos Aires.
- (1954b): *La coreografía del tango argentino*. Buenos Aires.
- (1977): "La formación coreográfica del tango argentino", en: *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega* 1, pp. 11-19.
- Vidart, Daniel (1967): *El tango y su mundo*. Montevideo: Ed. Tauro.